A ARTISTA E A SOCIEDADE NO ROMANCE DE AUTORIA FEMININA

Carlos Magno Gomes (UFS)[1]

> Ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu (aí não exclusivamente literários) (CARVALHAL, 2003, p. 55).

Considerações sobre o romance de arte

Na literatura brasileira, a representação da artista é um tema recorrente e bem diversificado no romance. Essa técnica revela uma consciência profissional da escritora brasileira pouco explorada pelos estudos de gênero. Na segunda metade do século XX, a representação da artista ou da arte passou a ser usado como um autoquestionamento do próprio texto que está sendo narrado. Para muitos críticos, só Clarice Lispector merece destaque, por ter sido uma das primeiras a explorar a linguagem romanesca como um dos temas de suas obras. No entanto, quando a artista está presente, normalmente o romance se desdobra pelo processo metanarrativo.

Assim, por meio da fragmentação da forma textual e do sujeito feminino, algumas escritoras trazem reflexões acerca da construção da identidade da artista e do texto literário. As particularidades da metanarratividade vitalizam essa forma de construção romanesca em que o sujeito artístico está em cena. Tal fenômeno intensifica as reflexões do próprio limite da literatura como um dos temas do romance pós-moderno.

Este artigo traça uma visão panorâmica de como a artista está representada nos romances de autoria feminina a partir da auto-reflexão artística que cada obra traz. No segundo momento, explora-se o intrigado jogo intertextual de Nélida Piñon em *A força do destino*. Com isso, pretende-se contribuir para o estudo das relações entre estética e gênero – de onde se parte para a identificação das características formais do gênero narrativo produzido pela escritora brasileira. No caso de Nélida Piñon, o modo indireto pode ser encontrado pela condição particular de serem construídos por meio de uma "poética da citação".

O jogo polifônico desse tipo de construção, da arte dentro da arte, fica ainda mais visível pela forma metaficcional que atravessa a narrativa, pois o romance usa a auto-referência textual e a intertextualidade como roteiro de leitura. Tais reflexões sobre o próprio ato de narrar são comuns à obra de arte pós-moderna, que põe "em discussão seu estatuto, seja de forma direta e, com freqüência, então, um tanto rudimentar, seja de modo indireto, por exemplo: com a ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação etc." (VATTIMO, 2002, p. 42).

Esse ato de fazer referência ao próprio texto narrado é um fato muito comum à literatura que explora a "metanarratividade" como "reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre a própria natureza, ou intrusão autoral que reflete sobre o que se está

---

[1] Prof. Adjunto de Teoria Literária da UFS. Doutor em Literatura pela UnB, com pós-doutorado pela UFRJ. Organizador, junto com Ana Leal Cardoso, do livro *Do imaginário às representações de gênero na Literatura* (2007).\\

contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões" (ECO, 2003, p. 199).

Nesse diálogo entre arte e mulher, vale a premissa de que "cada obra cultural é a visão de um momento, e devemos justapor essa visão às várias revisões que ela gerou" (SAID, 1995, p. 105). Com a metanarratividade, a construção da identidade da protagonista confunde-se com a construção do próprio romance, pois, a identidade da artista só se consolida quando o processo narrativo é concluído. No percurso de busca de afirmação e consolidação do papel da mulher, a apropriação da arte é um dos elementos que consolidam a independência do sujeito feminino.

Cabe ressaltar a função pedagógica que esses romances apresentam por discutir o quanto a mulher luta para conquistar uma identidade artística. Isso porque à medida que conceitos tradicionais de sociedade e de estética são fragmentados, a nova artista assume seu lugar de resistência. Assim, podemos dizer que a representação da artista é dinâmica quando a mulher tem uma participação social e a obra apresenta um final aberto para a mulher artista (cf. CAMPELLO, 2006, p. 126-7).

Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, por exemplo, são as mais lembradas, por usarem a arte como um roteiro de leitura de seus romances. Em *Água viva* (1973), de Lispector, a pintora se constitui como uma mulher esfacelada que escreve e pinta, simultaneamente, para um namorado, por meio de um processo que dá um sentido para sua vida. Isso só acontece quando o romance é concluído como um objeto gritante. Lispector aborda de forma mais radical a auto-referência textual como uma preocupação estética em *Pulsações – um sopro de vida* (1978). Nesse romance, a protagonista, Ângela Pralini, tenta escrever um romance enquanto contracena com o autor que está escrevendo a mesma obra que ela concomitantemente. Essas duas vozes se confundem e se completam no processo narrativo. Se Lispector chega aos limites da metanarratividade no romance brasileiro, suas contemporâneas apresentam formas mais comportadas de pensar o texto que está sendo escrito no próprio enredo do romance. Para Nádia GOTLIB, esse fenômeno é o da "desficiconalização" (1995, p. 404), que Lispector experimenta nos anos 70.

Lygia Fagundes Telles aborda questões mais sociais que estéticas quando usa a metanarratividade. Em *As meninas* (1973), ela narra a experiência da escritora engajada socialmente. Nesse romance, as três protagonistas, Lorena, Ana Clara, e Lia dividem a cena durante uma greve na universidade. Entre tantas posições ideológicas, a de Lia é a mais reveladora da relação entre arte e sociedade. Ela tenta escrever um romance, mas não consegue escrevê-lo de forma engajada com o social por ser traída por sua subjetividade.

Assim, *As meninas* vincula a perda da inocência da escritora à sua decepção e aponta uma forma de se pensar a literatura para além do papel social do escritor. Entre o escrito e o negado por Lia a ambivalência da literatura se amplia. O fato é que esse romance não mais vincula literatura a reflexo social, nem reproduz uma literatura engajada como uma saída para os problemas sociais.

No emaranhado estético, há um lugar de resistência artística que não fixa uma posição ideológica para a escritora, pois opta pelo jogo. Tal jogo mostra o quanto a literatura amplia sua capacidade de assinalar questões sociais quando faz isso de forma dissimulada. Portanto, no romance *As meninas,* a identidade da artista se mostra rasurada pelo mal-estar da literatura, que não fixa uma essência, nem a engajada, nem a estética, uma vez que nenhuma se impõe mais que a outra.

Em *As horas nuas* (1987), Telles apresenta uma leitura crítica da sociedade de consumo quando questiona o gênero memorialista por meio da representação de uma atriz alcoólatra, Rosa Ambrósio, que está preocupada apenas com sua imagem, quando

pensa em redigir sua autobiografia. A tentativa de escrita atravessa a narrativa que cruza o texto que vai sendo escrito com o texto encenado por Rosa.

Nessa obra, a representação da escritora reproduz uma desconfiança a respeito do gênero autobiográfico. A paródia pode ser identificada pelo silêncio de Rosa e pelas sutilezas dos procedimentos narrativos, já que o uso da ironia se sobressai. Tal silêncio opõe-se à superficialidade das memórias e à circularidade da escrita literária. A sofisticação estética revela que *As horas nuas* possui uma construção romanesca amadurecida que autoquestiona os próprios limites da ficção sem cair no excesso da auto-referência textual.

Entre tantas outras escritoras que passam a abordar a arte como tema central de suas narrativa, sobretudo, nos anos oitenta, ainda podem ser citadas obras de Helena Parente Cunha, Patrícia Bins e Lya Luft. Essa última ganhou notoriedade pelo sucesso editorial. Luft também usa a metanarratividade em seus romances, além de traçar uma estreita relação entre a arte e o questionamento identitário da artista em *O quarto fechado* (1984) e *A sentinela* (1996).

Tanto a pianista, Renata, de *O quarto fechado*, quanto a tecelã, Nora, de *A sentinela*, apresentam discursos que reconstroem a situação da mulher no contexto patriarcal e apontam outras perspectivas para o sujeito feminino. Essas artistas reproduzem uma arte que confirma a existência de "significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis" (HALL, 1999, p. 41). A forma de Renata e Nora se narrarem parte de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade, porque elas se abrem em outras possibilidades artísticas e de gênero.

O olhar transgressor feminista pode ser percebido também no processo estético da obra. Luft desenvolve essa prática estética cruzando linguagens diferentes nas quais a arte se articula com outros discursos num processo de metalinguagem que amarra os propósitos de seus textos. Em *O quarto fechado* e em *A sentinela*, a arte, os tapetes e o quadro, funcionam, para as protagonistas, como espelhos, meio de conhecimento do mundo e de si mesmas. Essa linguagem pictórica se converte em metalinguagem, textos reveladores de aspectos introjetados na essência de cada uma. Os novos significados reinterpretam o contexto e implicam em modos diferentes de organizar o poder social, de modo que a linguagem transforma-se num espaço importante de luta da mulher. Entre as escritoras que fazem do romance um lugar de performance feminista, destaco, a partir de agora, o caso particular de Nélida Piñon. Essa carioca dá lugar de destaque a mulher artista em suas narrativas, que trazem reflexões tanto estéticas quanto de gênero. A personagem feminina além de buscar a aceitação artística está sempre articulando sua identidade de um lugar descentrado, já que não se submete às regras impostas para a mulher.

Além disso, a artista criada por Nélida Piñon nasce de grandes personagens femininas da literatura universal. Essa intertextualidade está presente em *A força do destino* (1978), *A doce canção de Caetana* (1987) e *Vozes do deserto* (2004). Nas duas primeiras obras, a escritora parte das óperas de Giuseppe Verdi e na última, do universo da narrativa islâmica *Mil e uma noites*. O lugar da artista nos textos de Nélida Piñon é, antes de tudo, de revisão, e transformação, já que a arte de narrar é o espaço de encenação e reflexão sobre os próprios limites da ficção. Opondo-se a uma abordagem essencialista, Piñon sintetiza um exercício de busca de identidade contínuo, quando reconstrói as personagens de Verdi pelo prisma de uma recepção feminista.

A originalidade com que a representação da artista é construída nesses três romances fica mais plausível quando se reconhece na performance da artista uma postura paródica diante da arte que está sendo representada. Para esta comunicação,

analiso apenas o processo metanarrativo de *A força do destino*, como uma técnica feminista de construção do romance pós-moderno. Tal auto-reflexão sugere uma obra que se auto-questiona e problematiza o lugar da artista.

Antes de partir para a análise da obra, cabe destacar que Nélida Piñon teve seu trabalho reconhecido com dois prêmios importantes na área de literatura em 2005. No Brasil, ganhou o disputado Jabuti com *Vozes do deserto*, e, na Espanha, foi agraciada com o *Príncipe das Astúrias de las Letras* pelo conjunto de sua obra. O cuidado com a representação da mulher e dos excluídos faz parte de seu projeto ideológico.

Pode-se dizer que Nélida Piñon sempre acrescenta um novo olhar que revisa a identidade artística como um lugar de resistência e de oposição aos discursos hegemônicos. Por isso, suas recriações apresentam um caráter pedagógico, ao repensar o deslocamento do sujeito feminino por meio do debate artístico. Assim, estética e feminismo andam explicitamente de mãos dadas em suas obras, já que "como revisionista, a autora constrói novas reflexões para a mulher artista, pois está em jogo a construção de novas identidades" (GOMES, 2007, p. 243).

A resistência da escritora em Nélida Piñon

A força do destino é um romance muito peculiar de Nélida Piñon por seu caráter escancaradamente paródico. O lúdico faz parte da tessitura da identidade da artista, que antes de tudo, joga com elementos estéticos. Por exemplo, a narrativa parte do reconhecimento da fama das personagens operísticos: "Verdi quis cobri-los [Leonora e Álvaro] de música, sangue e *marshmallow*, pelas salas do mundo, porque amava quem nascia em Sevilha" (*FD*, p. 15)[2]. Como a própria cronista Nélida anuncia, os protagonistas da ópera foram escolhidos para fazer parte de um novo texto em uma recriação cheia de humor. Logo, o leitor pode deduzir que "o romance apresenta duas histórias imbricadas a das personagens e a história do livro se fazendo" (ZOLIN, 2003, p. 112). Esse jogo da obra dentro da obra também aponta o quanto se trata de uma sofisticada narrativa que se auto-executa esteticamente. Com isso, o caráter de atualização da ópera fica explícito, além da fragmentação da própria narrativa pelo questionamento que a cronista Nélida assume: "Eu, no entanto, ignoro por que os elegi companheiros de narrativa. Por ter-lhes sentido o cheiro e o arrebato? Mas, basta assim o simples pulsar do coração? Tua Sevilha, sim, me seduz" (*FD*, p. 15). Nesse tom irônico, a narradora destaca que trabalha com a fragmentação da linguagem e das instâncias da narrativa, pois não domina nem seus sentimentos.

Na ópera *La forza del destino*, os padrões tradicionais do melodrama romântico são facilmente identificados. Nela, Verdi encena o amor impossível entre Álvaro e Leonora, casal separado pela acidental morte do Marquês de Calatrava, pai de Leonora. Carlos, irmão de Leonora, jura vingar a morte do pai. Álvaro alista-se no exército espanhol e é perseguido por Carlos, enquanto Leonora isola-se num mosteiro. Depois de dois reencontros, Álvaro fere fatalmente Carlos, que antes de morrer ainda apunhala Leonora, cumprindo seu juramento.

No romance de Nélida, todo esse enredo é um pretexto para as brincadeiras da cronista. Assim a intertextualidade com a ópera de Verdi é o segundo texto que vai

---

[2] Doravante, usar-se-á *FD* para a abreviatura de *A força do destino*, seguida da página citada.

armando o texto escrito no presente pela cronista, visto que "o supra-sentido intertextual é horizontal, labiríntico, rizomático e infinito de texto em texto – não havendo outra promessa senão o murmúrio contínuo da intertextualidade" (ECO, 2003, p. 218). Com tal metanarratividade, a estética pós-moderna fica exposta o romance quando dialoga com o descentramento da arte e questiona as fronteiras entre o texto narrado e o texto encenado. Essa ambigüidade se intensificam nos passos dados pela cronista Nélida para narrar sua versão. Esse ritmo auto-reflexivo torna-se mais consistente pelo uso e abuso de estratégias paródicas que distanciam a narradora Nélida dos ângulos de Verdi.

Comentário [C1]:

Comentário [C2R1]:

Nesse caso, as performances da cronista fortalecem a idéia de que há uma encenação da ópera concomitantemente a escrita do texto. Para que o texto encenado seja lido como um segundo texto dessa obra, o leitor precisa estar atento aos artifícios do artista. Nesse caso, o texto precisa de um "leitor modelo", um leitor que quer ir além de "o que e foi narrado no texto" para se preocupar muito mais com o "como foi narrado o texto" (ECO, 2003, p. 208).

Entre o texto encenado e o texto escrito, o leitor pode executar esse jogo proposto pela narrativa, já que a ópera de Verdi, que o título do romance propõe narrar, pode ser visto como uma segunda história contada. A narradora assume um papel estético que também é político, ao recolocar discursos hegemônicos pelo prisma da irreverência artística. Tal lugar de resistência é uma posição ideológica própria do feminismo das diferenças que se preocupa com "registros heterogêneos, plurais e contraditórios, de identificação sexual, de representação social e significação cultural" (RICHARD, 2002, p. 155).

Na escrita de Piñon, o texto de Verdi passa a ser um coadjuvante, e a narrativa se desdobra conforme as alternâncias de sentimentos da narradora. Tal relação com a ópera é um roteiro de leitura estético, no qual o texto de Verdi é renovado. O leitor deve ficar muito atento quando a cronista e as personagens da ópera passam a encenar: "Sabe mesmo contar uma história, Nélida? Sua maior preocupação era que inventasse eu um espaço onde não estivesse ele incluído. Ou que o descrevesse de modo a que nem os vizinhos o identificassem" (*FD*, p. 11). Com isso o jogo metanarrativo está proposto. Tal jogo entre os pontos de vista narrado opõe-se a uma simples repetição, agindo mais como um contra-estilo, "a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e deslocando as coisas fora do seu lugar 'certo'" (SANT'ANNA, 2001, p. 29). A norma foi quebrada, o ruído do texto de Piñon foi assinalado como autêntico. A referência à cronista dá o tom do jogo de significados por trás daquela montagem, que deixa de ser só a história de amor entre Leonora e Álvaro para ser também uma história da paixão pela ópera.

A metanarratividade atravessa a construção do texto até o final quando a cronista se cansa, visto que o trabalho de acompanhar uma encenação das personagens de Verdi não é tão fácil como ela pensava: "[Nélida] ansiava por férias, arrependia-se de haver posto os pés, com arco de bailarina, e a pele de espanhola, herança familiar, naquela aldeia distante" (*FD*, p. 30). Ao mesmo tempo em que denuncia seu jogo, a cronista assume seu posto de comando e deixa claro que as regras do jogo partem dela, da produtora do novo texto.

A paixão por Leonora e Álvaro passa a ser uma prisão, pois a cronista não consegue se livrar do roteiro da ópera de Verdi. No entanto, sua criatividade estética supera a falta de liberdade, pois quando ela mostra seu cansaço, o leitor atento percebe o grau de ironia de suas frases: "Não tenho a quem apelar, senão a você, Carlos. Ainda que lhe recrimine mais tarde a iniciativa, jamais o perdoe por roubar-me Leonora e Álvaro. Agora, porém, ajude-me a ser livre, mesmo por breves horas" (*FD*, p. 82). Nesse jogo, de fugir da responsabilidade do texto que está sendo escrito, a cronista se constrói

movida pela emoção, daí opta por preparar o leitor para a morte das personagens de Verdi.

O jogo mantém-se até a cena final, quando a cronista é rejeitada por Leonora "Não estou aqui para favorecer a cronista Nélida, uma gananciosa, sempre atrás de direitos autorais" (*FD*, p. 97). Essa interferência de Leonora ressalta a idéia de dois planos narrados e aponta como o texto foi escrito, como se a cronista escrevesse e encenasse, ao mesmo tempo, com suas personagens preferidas. Logo, a carga sentimental não fica de lado: "Foram cenas rápidas. Eu sempre soube que Leonora estava sujeita à morte. Dependeria de Carlos determinar-lhe o fim" (*FD*, p. 97).

Assim, em *A força do destino*, entre a voz da cronista Nélida, uma artista buscando seu lugar social e o enredo da ópera, há um denso jogo estético de criação literária. A fragmentação do roteiro da ópera, como foi ressaltado neste trabalho, é pós-moderna, por ser auto-referencial, e é paródica, por ser subversiva e feminista. A escrita passa a ser o grande palco da ópera e deixa de ser um projeto de busca da representação do real para ser uma reflexão sobre a própria condição ficcional do texto literário. Com essa auto-referência irônica, o lugar duplo da representação da artista está construído na obra de Nélida Piñon, da pós-moderna e da feminista.

Considerações sobre a metanarratividade

Por ser um romance que tem a representação da artista como tema, cabe ressaltar que a estrutura de *A força do destino* projeta uma leitura ideológica das soluções artísticas que remetem a planos humanos. A encenação da ópera ressalta uma posição revisionista da construção da identidade de gênero.

Nesse romance, o processo narrativo metaficcional se estende para o drama por que passa a cronista, mesmo processo presente nas obras das escritoras citadas, Lispector, Telles e Luft, pois a artista "direta ou indiretamente vincula-se à arte, à moral, à ética e á ideologia" (CAMPELLO, 2006, p. 129). Essas significações que a arte traz para a cena da obra são fundamentais para a metanarratividade e para a performance feminista das protagonistas.

Ao mesmo tempo em que aborda uma obra dentro da obra, o texto de Piñon é paródico, já que "a paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução" (HUTCHEON, 1989, p. 109). Como um discurso que desloca o lugar da artista, Piñon assinala, em seu romance, uma fala que se opõe ao texto de Verdi, como uma segunda voz que depois de alojada no interior da ópera impõe um outro significado.

Assim, a tradição estética da representação da artista, no romance de autoria feminina, apresenta muitas possibilidades de identificação do profissionalismo da escritora brasileira. Para finalizar, vale ressaltar que a metanarratividade, explorada neste artigo, torna-se fundamental para uma interpretação estética, pois articula feminismo e paródia de forma inovadora. Em *A força do destino*, essa técnica critica duplamente os gêneros com os quais mantém um diálogo, pois ora rir da construção de gênero das personagens da ópera, ora fragmenta a estrutura do romance tradicional. Assim, a arte é ressaltada como um tema que proporcionar diferentes performances feministas.

Referências bibliográficas

CAMPELLO, Eliane T. A. O Künstlerroman de autoria feminina no Brasil. *In:* CAVALCANTI, Ildney et alli (org.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades.** Maceió: Edufal, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2003.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. *In*: ECO, Umberto. **Sobre literatura**. 2ª. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GOMES, Carlos Magno. O deslocamento da identidade sexual em Nélida Piñon. *In*: SILVA, Antonio de Pádua (Org.). **Gênero em questão – ensaios de literatura e outros discursos**. Campina Grande: EDUEP, 2007.

GOTLIB, Nádia. **Clarice - uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

PIÑON, Nélida. **A força do destino**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottamn, São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2000.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão - A imagem feminina em A república dos sonhos de Nélida Piñon**. Maringá: EdUEM, 2003.